

イタリア未来派の紹介と日本近代洋画：一九一二年前後の動向

著者	大谷 省吾
雑誌名	藝叢：筑波大学芸術学研究誌
巻	9
ページ	105-126
発行年	1992-03
URL	http://hdl.handle.net/2241/00152052

イタリア未来派の紹介と日本近代洋画

——一九一二年前後の動向

大 谷 省 吾

目 次

序

第一章 未来派の紹介・一九一二年

(一) 一九一二年前半

——高村光太郎、煙無形、長谷川天溪を中心に

(二) 一九一二年後半

——フユウザン会同人の未来派への反応

第二章 日本における最初の未来派絵画——萬鉄五郎

結び

序

明治末から大正初期は、日本の近代洋画の重要な転換期といえよう。後印象派やそれ以降の西洋の新しい動向が、ほぼリアルタイムで紹介されるようになり（その紹介に『白樺』をはじめとするジャー

ナリズムの果たした役割はいうまでもない）、穏健な外光派風の描写に飽き足らず、後印象派以降の西洋の新しい動向を貪欲に摂取しようとする若い画家たちが小グループを作って活動を始めるのはこの時期である。アブサント会、雑草会、そしてフユウザン会（一）などがそれである。特に、その結成が偶発的なものであったにせよ、結果として反文展の性格を帯びることになるフユウザン会は、その後の二科会や新興美術運動などの在野の若い画家たちの活動のはしりといえる。そのフユウザン会のまさに結成の年であり、明治から大正への転換点でもある一九一二年に、イタリア未来派絵画は日本に紹介されたのであった。日本近代美術史が西洋の性急な移入と摂取の歴史であり、しばしば誤解と混乱を伴ったことは事実であるが、西洋の新動向の中でも、イタリア未来派は最も過激なもののひとつであり、その受容の過程には共感とともに多くの困惑があったに違いない。そこに、日本の近代美術における西洋美術受容の問題点がより顕著なかたちで現れてくるのではないだろうか。フユウザン会に参加し、のちに大正期を代表することになる画家たち、斎藤与里、岸田劉生、木村荘八、萬鉄五郎らは、この最新の動向である未来派

に対しそれぞれ反応を示している。彼らの見せた反応は、当時の状況を映しだす鏡であると同時に、その後の彼らの活動をすでにあぶり出している面もあり、興味深いものである。

日本における未来派の受容については、これまでも浅野徹氏や千葉宣一氏らによって丹念な研究がなされているが(2)、本稿ではその最初期に焦点を絞り、事実関係を整理して考察を加えてみたい。

未来派の日本への紹介は極めて早く、一九〇九年(明治四十二年)の雑誌『スバル』五月号(3)に森鷗外がマリネッティの未来派創立宣言の一部を翻訳紹介したのが最初である。原文がフランスの新聞『フィガロ』に掲載されたのが同年の二月二〇日であるから、その間はわずか三カ月に満たない。むろんこの時点ではまだ美術の分野は問題とされなかった。日本に未来派絵画の宣言及び図版が紹介されるのは一九一二年(明治四十五年)、実作の紹介は一九一四年(大正三年)のことである(4)。本稿では一九一二年の新聞、雑誌記事を主にたどり、さらに日本で最初に未来派の影響下で描かれた萬鉄五郎の作品を考察して、未来派という西欧の最新運動に対するとまどいと、それを摂取しようとする努力とを読み取っていきたい。

第一章 未来派の紹介・一九一二年

一九一二年という年は、イタリア未来派にとっても重要な年であった。それまでイタリア国内に限られていた未来派画家たちの展覧会が、まず二月にパリで、続いてロンドン、ベルリン、ブリュッセル、ハンブルク、ハーグ、アムステルダム、ミュンヘンと、順次、ヨーロッパの主要都市で開かれたのである。彼らはすでに一九一〇

年に「未来派画家宣言」「未来派絵画技術宣言」を発表し、その理念を明らかにしていたが、造形上の革新は宣言発表後、とりわけ一九一一年末にポツチョーニとカッラがパリへ旅行し、キュビズムに接してからのことである。それゆえ、上記の一九一二年の展覧会は未来派絵画が成熟したかたちで発表されたものとして重要な意味を持つのである。パリでの展覧会は二月五日から二四日にかけてベルネーム・ジュヌ画廊で開かれた。展覧会にあわせてマリネッティが講演を行い、カタログも刊行された。このカタログはロンドンでの展覧会(サックヴィル画廊、三月)でも英語版で刊行され、内容的な異同はほとんどないが、ロンドン版では全作品の解説が加わる。日本ではむしろこちらの方が普及したようである。日本の初期の未来派理解はこのカタログに負うところが大きいので、その内容を紹介しておこう(5)。まず三つのマニフェスト、すなわち、「未来派創立宣言」「展覧会出品者から公衆へ」「未来派画家宣言」と八枚の図版(6)、そしてロンドン版では、前述の通り作品解説が付いている。このうちマニフェストについては若干の補足が必要である。「未来派創立宣言」はマリネッティが一九〇九年に発表したもののうち簡条書き以降の部分、「展覧会出品者から公衆へ」はポツチョーニが一九一一年五月二九日にローマの国際芸術家サークルで行った講演をもとにしたもの、そして「未来派画家宣言」は、一九一〇年二月一日の同名の宣言ではなく、一九一〇年四月一日の「未来派絵画技術宣言」を基本に、簡条書き部分に「未来派画家宣言」の一部を加え、さらに部分的に書き直されたものである。「展覧会出品者から公衆へ」と「未来派画家宣言」にはどちらもポツチョーニ、カッラ、ルツソロ、パッラ、セヴェリーニの署名がある。

ところで、日本においてイタリア未来派がいかに理解されたかを検討する上からも、まず未来派の画家たちがめざしたものを、以上のマニフェストから整理する必要がある。彼らが表現しようとしたのは、近代都市社会のダイナミズムであった。その背景には近代科学による交通機関や電気の発達があるが、未来派の過激さの根底にあるものは、科学の発達にもかかわらず、イタリアの文化が古い伝統にひきずられて、発展を妨げられていることに對するいらだちと、フランスをはじめとする他国の新しい芸術に對する、自らのアイデンティティの確立の欲求であろう。いささか滑稽ともとれる未来派の過激な言辞の裏のこの切実さは、正當に読み取られなければならない。さて、そのダイナミズムの表現は大別して次の二つの方法による。第一は運動・速度の表現であり、第二は記憶の総合的表現である。宣言文中では「我々がキャンヴァス上に再現する身振りは、もはや宇宙的ダイナミズムにおいては固定された瞬間ではない。それは全くダイナミックな感覚そのものになって然るべきである。実際に、全てのものは動き、走り、急激に変化している」(7)あるいは、「運動と光とは、全ての物質性を破壊する」(8)という主張がなされ、また「見る者を絵画の中央に生かしめるため、絵画はひとが記憶していることと見ていることの総合でなければならぬ」(9)というように、瞬間的な画像ではなく、時間化され概念化された画像が求められている。しかもその画像は観者を取り込むような動勢を帯びるものであった。宣言中のこのような理念を具体化するため、様々な試みがなされることになる。ある場合は連続写真のように対象が併置され、またある場合は力線(force line)が用いられた。その多くは必ずしも成功しているとはいえないが、浅野徹氏

が指摘するように(10)、これらの試みが絵画の地平を広げたことにこそ意義があるといえよう。

それでは、このようなイタリア未来派は日本においていかに受容されたのであろうか。以下、新聞、雑誌記事を中心に追っていくことにする。一九一二年に発表された未来派に関する新聞、雑誌記事は、所見の限りでは次の通りである。

- ・三月一日 「伊国美術界の新運動△最新画派『未来派』」『読売新聞』五面
- ・三月五日 高村光太郎「未来派の絶叫」『読売新聞』五面
- ・四月 高村光太郎「未来派の絶叫」『現代の洋画』第一号 七
 〳八頁(右記の再録)
- ・五月 某画伯談「未来派の絵画」『太陽』第八卷六号 一三二
 〳一三三頁
- ・〳 煙無形「フュウチュリズムを紹介す」『美術新報』第一
 一卷七号 七〳一〇頁
- ・六月 「伊国未来派の宣言」『現代の洋画』第三号 二四頁
- ・〳 長谷川天溪「将来派の絵画展覧会」『文章世界』第七卷
 八号 八〳一四頁
- ・九月六〳七日 斎藤与里「未来派の絵」『読売新聞』五面
- ・一〇月 斎藤与里「未来派の絵」『現代の洋画』第七号 六〳一
 一頁(右記の再録)
- ・〳 木村章訳、カミール・モークレル「未来派と若き伊
 太利」同上 一三〳一七頁
- ・〳 岸田劉生「専横にして僭越なる彼等」同上 一八〳二

五頁

・一〇月 木村章「断はり書」同上 二六、二九頁
 ・十一月二十九日 与謝野寛「未来派の詩」『朝日新聞』 六面

この他にも、渡欧画家の随筆に簡単ではあるが未来派について言及しているものが幾つかある(11)。これら関係記事の数の多さから、並々ならぬ関心が未来派に寄せられていたことが推察されよう。これらの記事を便宜的に前半と後半に分けて考察したい。前半は同年二月から三月にかけてパリとロンドンで開かれた未来派展の紹介が中心であり、この時点ではまだ未来派評価の材料は十分ではなかった。しかしこの夏にマリネッティから日本に資料が送られ、雑誌『現代の洋画』一〇月号では未来派の特集が組まれる。後半はこの特集に寄せられたフュウザン会同人たちの文章が中心となる。

(一) 一九一二年前半

——高村光太郎、煙無形、長谷川天溪を中心に

パリの未来派展は、前述の通り二月五日から二四日にかけてベルネーム・ジュヌ画廊で開かれた。この展覧会を実際に見た日本人がいる。留学中の画家、小林萬吾である。

「色彩は印象派のそれと同じですが、内容は兎も角も画に表はしてゐる物は、いか程考へても解らないので、嘲笑の聲が盛でした、彼等の宣言して居る事が無理か、吾々の解し得ないのが無理か、そんな事は別問題として、ナニ解らない訳はないと思つて再三再四足を運んで、絵探しでもする様な態度で見物をして見ましたが、

残念ながら矢張解りませんでした」(12)

穩健な外光派の画家であつた小林の困惑が感じられる一文である。ただしこの文章は彼が一九一四年(大正三年)に帰国してから書いた回想文であり、当時ただちに伝えられたものではなかった。

パリの未来派展の第一報は三月一日づけの『読売新聞』の簡単な紹介記事であり、続いて五日の同紙に高村光太郎が「未来派の絶叫」を寄せている。高村は一九一〇年(明治四十三年)四月の『スバル』に「緑色の太陽」を発表し、また画廊琅玕洞を開いて若手画家に発表の場を与えるなど、新傾向の理解者・推進者として活躍し、一九一二年一〇月のフュウザン会の結成にも加わることになる。しかし「未来派の絶叫」を執筆した時点では、「閉会後まだ間もない事とて何の通信にも接しないので今は知る事が出来ぬ」状態であつて、「恐らく、一部の熱狂と一部の冷笑とを惹起した事と推察する」にとどまっている。まだ未来派絵画を評価する材料はなかつたのである。従つて、ここでは高村はマリネッティの「未来派創立宣言」を下敷きに「彼等は歴史を侮蔑し過去を嫌忌する。彼等は現代を謳歌し未来を愛撫する」「其中心思想は精力主義である」「不思議な愛国家」といった全体的な紹介に終始し、高村自身の言葉は「古代の遺跡と伝統的芸術とにのみよつて生命あるが如く万人に思はれてゐる伊太利から、突如として此絶叫の声を聞くに至つて多少の感慨が無いわけにはゆかぬ」という極めて簡単な感想のみである。高村は未来派に關してある程度の知識を持つており(13)、その全体像の紹介としては要領よくまとまっているが、その美術に關しては不十分なものといわねばならない。伝統に反對するために十年間裸体画を描かないことと、多彩で余色主義であることの二点が、その特徴として挙げら

れただけであった。

雑誌『太陽』五月号に掲載された某画伯談「未来派の絵画」ではパリでの展覧会のカタログの簡条書き部分が翻訳され、二枚の図版(14)が掲載されるが、筆者の批評や感想はなく、しかも幾つか誤訳がある。すなわち、第六条の「個性的感覚により自然を補充する要求の絵画」という箇所“innate complementariness”(フランス語では“complémentarisme inné”)は「本質的補色主義」と訳すべきであろう。また、第七条については、『美術新報』第一巻九号の「壁の耳」欄に「先頃都下の某雑誌に、未来派の事を紹介した中に、ダイナミックを『爆発的』と誤訳してあつた、すると、真似と転載とを特色とするさる雑誌が、それを其儘我物顔に掲げて居たとき。」(15)という指摘があるが、ここで揶揄されている雑誌は明らかに『現代の洋画』であり、同誌六月号の「伊国未来派の宣言」が『太陽』の孫引きであることを指している。

日本にセンセーションをもって大きく紹介されたのは、むしろ前述の通りロンドンのサックヴィル画廊で三月一日から開かれた展覧会の方であった。このときのカタログが日本における初期の未来派理解の重要な手がかりになるのである。

このロンドンで開催された未来派絵画展の日本での最初の紹介は雑誌『美術新報』五月号の煙無形「フウチュリズムを紹介す」であろう。煙無形とは美術評論家・西洋美術史家の森田亀之輔の筆名である。その内容は「展覧会出品者から公衆へ」の翻訳を中心に、「未来派画家宣言」を一部加えたものであり、ロンドンでの展覧会のカタログからとられた五枚の図版(16)と解説が付されている。

ここでも「批判は読者に委せる。我等の意見の如きは、慎重な考慮

を要する故、今発表する時期でない。」としてその紹介にとどまり、未来派の評価づけは避けられている(17)。ただし展覧会のカタログをそのまま訳すのではなく、その趣旨がわかりやすくなるよう文章の順序を組み替えるなど、未来派を理解しようという努力の跡がみられる。とはいえ、「展覧会出品者から公衆へ」にせよ「未来派画家宣言」にせよ、結論としての簡条書き部分は全く翻訳紹介されていない。それもあつてか文章を組み替えたことで趣旨が明快になっているとはいいがたい。簡条書き部分には第六条「本質的補色主義は絵画において絶対に必要である」、第七条「宇宙的なダイナミズムは絵画においてダイナミックな感覚として表されねばならない」、第九条「運動や光は物体の物質性を破壊する」(18)など、未来派の重要な特徴が述べられており、その紹介には欠かせない事項のはずだが、森田の関心はむしろ宣言中の、未来派絵画の説明のための具体的実例に向っているようにみえる。このため未来派が出現するに至った背景などは見えてこない。

これに引き続き、六月には『文章世界』に長谷川天溪による「将来派の絵画展覧会」という一文が掲載される。長谷川は一八九七年(明治三〇年)東京専門学校文学科を卒業、博文館に入社し、同誌や『太陽』を中心に活動した評論家であり、特に『太陽』では高山樗牛亡き後、自然主義論者として文芸評論の中心的存在となった。

一九一〇年六月から一九二一年一〇月まで、博文館から派遣されイギリスに留学しており(19)、ロンドンの展覧会を実際に見ている貴重な人物である。「未来派」ならぬ「将来派」という訳語は彼自身が考案したものであろう。彼は、『読売新聞』の高村光太郎の文章について触れているので、「未来派」という訳語を知らなかったわけでは

ない。知りながら「将来派」の方が適切だと判断したのであるうか。「立体派」「立方派」「立方体派」あるいは「立角主義」などと訳語の定まらなかつたCubismeに対し、初期から比較的一貫していたFuturismeの訳語としては、唯一の例外であろう。

さて、その文章構成であるが、まずマリネッティの「未来派創立宣言」の簡条書き部分を中心に抄訳し、続いて展覧会のカタログを要約して未来派絵画の特徴を紹介し、幾つかの作品の感想を述べ、最後に「未来派画家宣言」の簡条書き部分を訳して閉じられている。

翻訳はこなれたもので、前述の『太陽』や『現代の洋画』にみられるような誤訳もない。未来派絵画の特徴についても、絶えず動きつつある感覚を描き出すこと、雑多の印象の共存を描き出すこと、そのために線を用いること、と簡潔に要領よくまとめている。とりわけ興味深いのは、ここで初めてその紹介にとどまらず評価づけがなされていることである。長谷川はまず「頗る奇抜なものだ。奇抜も奇抜も、ずばぬけて奇抜のものだ。」としながらも、その奇抜さ、例えば写実的な形が描かれていないことについても、「若しも形状が瞭然と現れば、既に静止的のもので、将来派の排斥するところだ。動いて居る勢力其の物を表現するのであるから、固定した形は浮ばぬ筈だ。」と正當に評価し、さらに「動もすれば近代文明を呪はむとする芸術家の多い中に、近代文明の勢力を材料とし、之れを現はすに新奇の方法を以つてしたのみでも意義深いのみならず、其の表現には、確かに真実を含有したものもある。」と指摘している。長谷川が未来派の理念をよく表している作品として挙げたのは、セヴェリーニの「旅の印象」∨とルツソロの「急行列車」∨であった。彼は前者の、印象の同時的表現を「有りの儘の印象だ。少しも嘘を吐いて

ゐるのではない」といい、後者の「實際眼前に急行列車が疾走するやうに見ゆる」技術を賞賛する。「ターナーを愛玩する英人ならば、義理にも此の絵を賞揚しなければなるまい」とまで述べている。美術関係者によるものではないが、当時としては非常に好意的な文章であることは間違いない。

(二) 一九二二年後半

——フウザン会同人の未来派への反応

一九二二年も半ばになると、未来派受容は新しい局面を迎える。瓜生養次郎が七月頃にマリネッティに直接手紙を書き、その返事として未来派の資料が送られてきたのである。瓜生は葵橋研究所に学ぶ画学生で、同じ研究所の木村莊八と親しく、まもなくフウザン会の結成に参加することになる。送られてきた資料は木村によると「仏語の本が四冊、伊太利語が一冊、それから、未来派の画を紹介した雑誌が二、三と宣言書類が十何枚」であった(20)。これらの資料をもとに、『現代の洋画』の編集に携わっていた木村は、一九二一年一〇月発行の同誌第七号に未来派の特集を組む。ここにおいて初めて未来派絵画がカラー図版で紹介され(21)、執筆には、まさに結成されたばかりで、同じく一〇月一五日から読売新聞社で、第一回展が開かれたフウザン会の中心メンバーである斎藤与里、岸田劉生、木村章があつた(木村章は木村莊八の筆名)。マリネッティからの資料がいつごろに届いたか、正確なところはわからないが、その内容を十分に検討するにはあまりに短期間であつたと思われる。しかし彼らは単なる未来派の紹介にとどまらず、評価づけやその限

界の指摘をも試みている。

彼らのうち最も冷静に未来派を分析し批判しているのは斎藤与里である。彼は一九〇六年から一九〇八年にかけて滞欧し、後印象派を吸収して帰国しているが、未来派に向ける目は厳しい。彼は未来派絵画を「心に映じた幻想を凡て同一画面に於て表現しようとしてゐる」ものにとらえ、「其の理想は考へ様によつては誠に単純に解釈出来る」としながらも、同時に起こる「幻影を表現する為に、個々の事を重ね合せて一面の絵画とするには、其の間に起来する矛盾が余り甚だしい」というのである。そのことを彼は同一の乾板に誤つて異なる景色を撮影してしまつた写真に例え、その観点から、長谷川天溪が賞賛したセヴェリーニの八旅の印象 \vee を批判している。斎藤にとつては「画家が筆を執つて、画布に向つて、或る内心の発露を描かんとする時は、其の物に対する心の緊張は絶対のもので、たとひ其の瞬間に若干の間隙を生じて他の或る物が侵入するとしても、其の物の力は極めて薄弱でなければならぬ。若し其の物の力が却つて最初の物を凌ぐ場合が出来て来て如何しても其の物を描かなければ我慢が出来ないとすれば、画家は最初の物を塗り潰して、現在に充溢してゐる全心を暴露することを正統と心得なければならぬ」のであつた。斎藤の制作姿勢はまさに後印象派のそれであり、ある瞬間の自己の感動に忠実な表現を求めようとするものであつて、未来派の記憶の同時的表現とは相容れるものではなかつた。そして、彼による未来派の技法上の矛盾の指摘も一面で当を得てはいるが、浅野徹氏がすでに指摘しているように(22)、彼の未来派理解はまさにその一面のみであつて、運動や光のあふれる都会のダイナミズムの表現のような問題については全く触れていない。おそらく

それは彼の関心の外であつたのであろう(23)。なお、斎藤のこの文章は『現代の洋画』に先立つ九月六日、七日に『読売新聞』に掲載されたものである。

また、斎藤は日本洋画協会(『現代の洋画』の発行元)主催で八月に行われた和歌山県の実術夏期講習会において、未来派に関する講義をしている。『現代の洋画』第六号(一九二二年九月)によれば、講習会の内容は「主として石膏塑像の写生(木炭画)と絵画に於ける必要な講話」であり、未来派についての講義は八月一日に行われた。参加者は二一名で、同誌に参加者の一人「つゝき生」が「講習会の印象」という一文を書いている。それによると、講話の内容は「ソファにもたれて友を送つた停車場の追想を聞いたことや欧州旅行の印象を一紙の上に書いたこと、山の上に女の顔がのぞいてゐる、走れる馬の足を七本も八本にも書いたこと、革命の人達が街路を突進する画には人も馬も建物も凡て三角に書いてゐたといつたやうなことを珍しくきく。併しこの未来派と云ふものは決して真面目な態度ではなくその生命も永遠のものではないといふ批評もきいた」(24)というものであつた。斎藤の態度は一貫して懐疑的だが、未来派を地方に紹介した功績は評価すべきであらう。

岸田劉生の未来派批判はさらに辛辣である。彼はまず未来派を、「真実な芸術として取扱つて評論するのは馬鹿氣で居る事と思ふのである」と言い切る。「自分の存在して居る事が出来得るかぎり将来の人類の爲めであつてほしい」と望みながら制作する岸田にとつて、「将来の國家の爲めに」「自我を空了してしまふ」ものと思われた未来派は認められないのである。「彼等の制作は、自己を高めたための内心の苦しみ発露にはあらず、将来の爲めに公衆を導かんとする一

種の広告の意匠に過ぎない」という一文が彼の未来派に対する考えを集約しているように思われる。彼は未来派の「物体の流動」「共存せる心的状態」などの特徴を「比較的進んだ理論」と認めながら、「その意義に肉薄する事なく只々事物の表相の写実の配列に止」まっていると批判している。「彼等の表現せんとするものは、物体の動きつゝある形態そのものであつて、動ける物体に動かされたる心の表現ではない」というのである。また岸田は、未来派が「急速に動いて居るものでなければ、動いて居ると感ぜられないのではないかと怪まれる迄に、その取材を、自動車、騒乱、戦闘、汽鐘車等に依つて居る」と述べているように、近代都市生活のダイナミズムの表現に未来派の重点が置かれていたことを正しく把握しているものの、そのようなモチーフ選択そのものが「進み行く国家」に貢献するためのものであるとし、未来派を国家主義者と決めつけ、その価値を認めない。岸田にとっては「物体の動けりてふ事は要するに瞬間の推移の問題であつて」、それは印象派及び新印象派によって解決済みに思われた。彼の理想は「久遠に動ける自然の絶大なる力を表現せん」とすることであり、その観点から彼は後印象派及びマチスを賞賛し、逆に未来派を「奇形なる写実派」として「実に、亡ぶ可きは彼等自身である」と文章を結んでいる。岸田の口調は「真の博愛」「人類として最もよき生き方」といった言葉に典型的にみられるように極めて「白樺」的なものであり、造形的な問題よりも人生的論の問題へと強引に論理を進めようとするきらいがあるが、その指摘は、このちムツソリーニのファシズムに結びついていく未来派の一面を、たしかに言い当てているともいえよう。また、岸田はこの時期はまだ後印象派の色彩の濃い作品を制作していたが、未来派

が「その意義に肉薄する事なく只々事物の表相の写実止」まっているという彼の批判は、このち北方ルネッサンスの影響を受けながら写実を突き詰めていく彼をすでに予感させる。

木村荘八の態度は冷ややかである。彼は「未来派と若き伊太利」と「断はり書」という二つの文章を寄せているが、前者はカミュー・モークレルの文章の翻訳(25)であり、後者はマリネットイから資料が送られてきた経緯とその内容の紹介、そして戲言めいた感想である。木村の未来派に対する態度は明らかに否定的であるが、重要なのは、たとえ否定的であるにせよ、彼がこの後、「未来派の事」(『読売新聞』一九一三年二月一五―一八日)、『芸術の革命』(洛陽堂、一九一四年五月)、『未来派及立体派の芸術』(天弦社、一九一五年三月)という具合に未来派に関する文章を続けて発表していることである(26)。彼の意図は次の一文に要約されよう。

「自分も単なる紹介者である。同感するが故に紹介の労を執るのではない。芸術の新運動を識らうとする善良な好奇心が未来派のことを調べさせ、或る必要がそれを訳させるのだ。自分をして訳出させる或る必要の結果が他人の知らうとする好奇心に満足を与へれば、自分のかゝる紹介の労は報ひられる筈だ」(27)。

つまるところフェウザン会同人の未来派観は「後期印象派思想に推参する私は、かくて立脚地を異にせる未来派を今冷視しやうとする」(28)という木村の言葉に代表されるものであったといえよう。ちょうど前年にロンドンで出版されたハインドの著書『後期印象派』が日本に入り、若い画家たちはこの本に夢中になっていた時期である(29)。フェウザン会同人であった小林徳三郎は「私達がその時虎の巻のやうにしたのはハインド著の『後期印象派』と云ふその頃初

めて来た本で、之にとらめつこをしては若い人は大いに興奮してゐた。この本の中にはゴウガン、ゴッホ、マチス、セザンヌ等の評論と絵の写真版が少しあつた」(30)と當時を回想している。フュウザン会展に出品された作品も、現在残されている図版から判断する限りでは、ほとんどが後印象派の影響下にあるといえよう(31)。

第二章 日本における最初の未来派絵画——萬鉄五郎

後印象派に心酔し、未来派には冷淡であつたフュウザン会同人であつたが、日本で初めて未来派的絵画を描いた画家が現れたのも、このフュウザン会の中からであつた。すなわち、萬鉄五郎である。

萬の油彩作品「赤い目の自画像」(図1)「風船を持つ女」(図2)に未来派の影響が見られるのは、すでに浅野徹氏が指摘している通りである(32)。鋭い線による面の分割、強烈な補色効果、そして「風船を持つ女」の放射状の光の表現などは、たしかに未来派の影響なしには制作しえなかつたであらう。ところで、これらの制作年代についてであるが、陰里鉄郎氏は、この二作品が一九一二年五月一日〜七日に開催された山中氏主催美術展に出品されたものと推察し、これが定説になつてゐた。その根拠となるのは『美術新報』第二一三号の展覧会評の中にある、萬の作品についての「氏のキュビスムの作」という記述である(33)。

しかし近年、田中淳氏は、一九一二年前半の段階ではキュビスム及び未来派の知識はほとんど得られなかつたこと、未来派が後印象派より新しい表現の試みでありながらフュウザン会に出品されなかつたこと、一九一三年(大正二年)一月一日の『岩手毎日新聞』

に掲載された萬の「友人の批評に答へる手紙」が、まだ後印象派的思想を出ていないことなどから、これら未来派的作品が一九一二年に制作されたという説に対して疑問を提出し、一九一四年(大正三年)一月一日の『岩手毎日新聞』に掲載された萬の「自画像」の上目づかいのポーズの類似から、「赤い目の自画像」が一九一三年後半から翌年にかけての制作であらうとする説を唱えた(34)。

まず、田中氏の説に沿いながら、萬の未来派的作品が一九一二年の作ではないという点を検証したい。たしかに前章で一九一二年の未来派の紹介の流れを追つてきてわかる通り、山中氏主催美術展以前、すなわち五月一日以前においては、まだ未来派の作品図版を見ることは困難である。それでは一九一二年の後半はどうか。萬は、この年七月頃にマリネッティと文通し資料を受け取つた瓜生養次郎と交友があり、その資料を見ている可能性はきわめて高いのだが、その直後に制作されたのであれば、萬自身「日本に於ける新芸術運動の先鞭を付けた」(35)と評価していたフュウザン会に出品されないはずはない。ところが一〇月の第一回展はもとより、翌年三月の第二回展にも、彼は未来派的傾向の作品ではなく、後印象派的な作品を出品しているのである。さらに、「友人の批評に答へる手紙」の中で、萬は後印象派について、「熟し切つた腫物に対する最後の一针の役目を勤めたに過ぎない」と、あくまできつかけであると述べているが、例えば、「私はカンバスを携えて心的印象を象徴的に具体化すべく絵画の方面に越くのである、これは私の唯一の歡喜でもあり生を味識すべく無二の方法であると信ずるからである」(36)という一文をみても、この時期に彼が後印象派思想に共感していたことは明らかである。

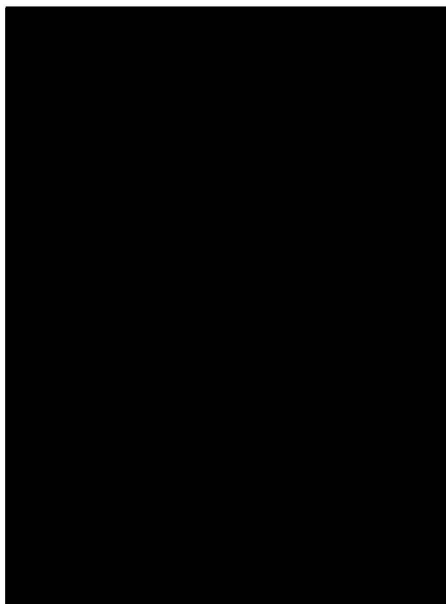


図2 萬鉄五郎〈風船を持つ女〉
1913年 70.0×53.0cm



図1 萬鉄五郎〈赤い目の自画像〉
1913年 60.5×46.0cm

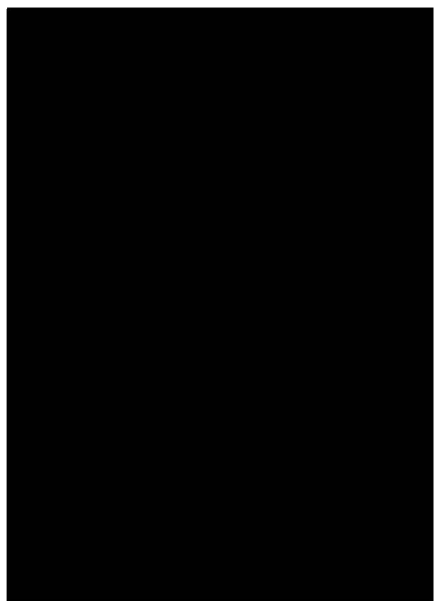


図9 永瀬義郎「フューチリストの具体的解釈」挿画『仮面』第2巻8号 1913年9月

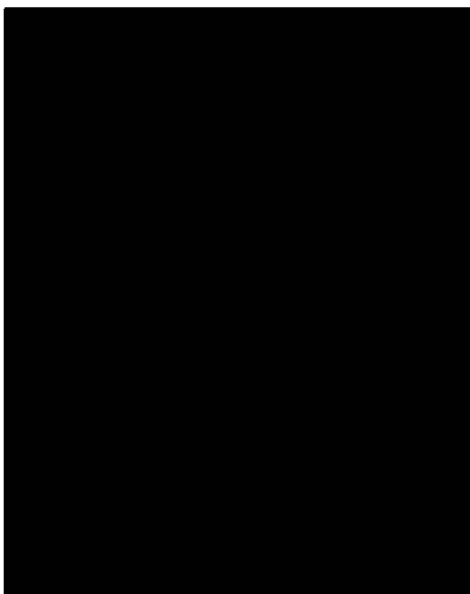


図3 萬鉄五郎〈赤い目の自画像〉習作
1913年 34.5×25.7cm

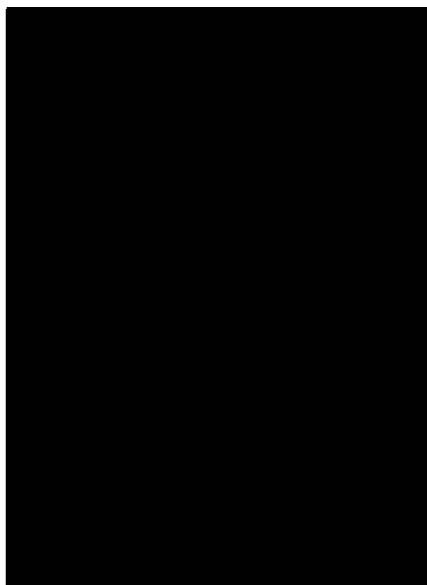


図5 石井柏亭 メッツァンジェ模写
『東京朝日新聞』1911年7月29日3面

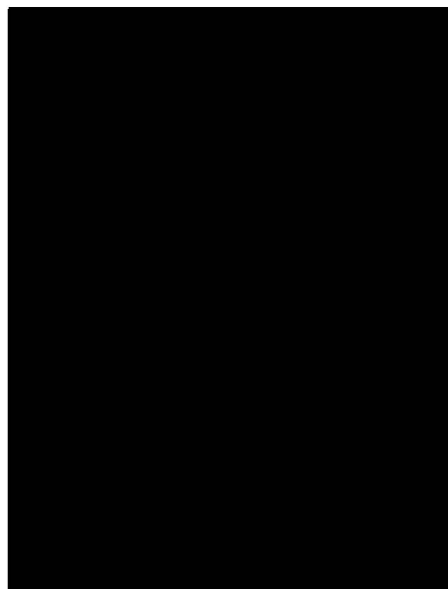


図4 Jean Metzinger “Tête de femme
(Dame au décolleté)” 1911 72.9×60.0cm

以上の理由から田中氏の意見には説得力が感じられるのだが、さらにこのたび、筆者も一九一三年制作説を裏付ける幾つかの新事実を発見することができた。以下それらをもとに若干の私見を加えて、萬鉄五郎と未来派との関係を考察してみたい。

まず△赤い目の自画像▽と△風船を持つ女▽とがほぼ同時期の作品であることに異論はないであろう。△赤い目の自画像▽の水彩習作(図3)の右端にみえる光の表現と△風船を持つ女▽の左端のランプの光との類似からもそれはうかがえる。そしてこの△風船を持つ女▽は、一九一一年のパリのアンデパンダン展に出品されたメッツァンジェの作品(図4)を石井柏亭が模写したもの(図5)との類似が指摘されている(37)。石井は「アンデパンダンの展覧会とヴンドンゲンの諸作」と題した文章を一九一一年(明治四四年)七月二一・二二日に、そしてさらにアンデパンダン出品作の模写をその後数日にわたって『東京朝日新聞』に掲載した。メッツァンジェの作品の模写は七月二九日に掲載された(38)が、この記事は一九一三年五月に刊行された石井の『欧州美術遍路 上巻』(東雲堂刊)に収録されており、萬が見たとすればこちらの可能性の方が高い。しかも彼は一九一三年三月から七月まで短期現役志願兵として北海道で兵役に服しており、制作はそれ以降のはずである。

さらに、一九一三年後半に萬が未来派に関心を持っていたことをうかがわせる作品を、雑誌『太陽』に見ることができる。九月号に掲載された平出修「逆徒」に萬が寄せた挿画がそれである。平出は歌人、小説家でありながら、また有能な弁護士でもあり、一九一〇年(明治四三年)の大逆事件の裁判で弁護を務めた。この小説「逆徒」はその裁判をもとにしたものであり、これが掲載された『太陽』



図 7



図 6

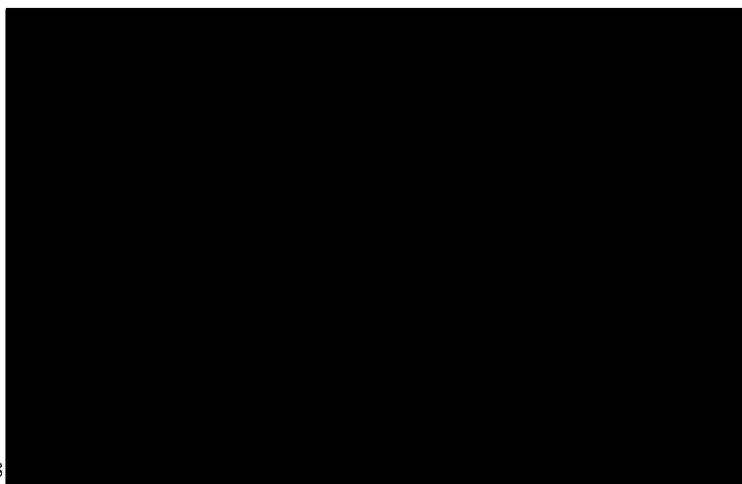


図 8

図 6 萬鉄五郎「逆徒」挿画 『太陽』第19巻12号 1913年9月 211頁

図 7 同 221頁

図 8 同 231頁

九月号は発禁処分を受けた(39)。

萬の挿画は三枚あり、いずれも都会の情景を描いたものである。

一枚目(図6)は山手線の車内で、帽子を被り新聞を広げた男と和装の女が並んで腰かけている。三枚目(図8)は街路の情景で、街路樹の柳やガス灯が並び、市電や自動車、自転車が行き、徒歩の人物もみられる。この二作では特に未来派的表現はとられていないが、問題となるのは二枚目の挿画である(図7)。小説中の「大阪を立つ時にはもう日がくれて居た。街々には沢山の燈がともされて居た。梅田では三方四方から投げかける電燈や瓦斯の火が昼の様に明るかった。(中略)無意識に歩いて無意識に停車場へはいった。宵の口であるから構内は右往左往に人が入乱れて、目まぐるしさに、彼の頭は騒乱され」(40)というくだりを描写していると思われる。極めてラフな描画ではあるが、夜の都市の光や都会を走り回る市電、自転車、徒歩の人物が、速度と運動を強調する線を伴って描かれている。

これらの線の交錯するさまは、まさに未来派のめざす都市のダイナミズムを表しているといえよう。萬はこの九月に斎藤与里、小林徳三郎とともに島村抱月の主宰する劇団芸術座のメーテルリンク作「モンナ・ヴァナ」の舞台装置やポスターを制作していて、小林徳三郎の回想では電車ポスターも制作したというが(41)、このような経験も、画家が近代都市へと目を向けるきっかけになったのかもしれない。

これらの理由から、△赤い目の自画像▽や△風船を持つ女▽など、萬の未来派傾向を示す作品は一九一二年ではなく、一九一三年後半の制作とすべきだと思われる。いずれにせよ日本で最初の未来派的絵画といって差し支えあるまい。ただし、萬が『太陽』に挿画を掲

載した一九一三年九月に同じく発行された『仮面』第二巻八号に、永瀬義郎が「フューチリストの具体的解釈」と題した一文を発表し、「人間の思想や感情や気分や情緒を、幾何学的に角度や線や面積に分解する」試みとして、彼の知人の矢口達彦の肖像画(図9)を添えている。従って、あるいは永瀬の作品の方が日本で初めての未来派的絵画かもしれないが、これは未来派の主張を説明するためのイラストレーションの域を出ておらず、しかもダイナミズムの表現や記憶の同時的表現が欠けており、未来派の特徴が十分に表されているとはいえない。また永瀬の理解は未来派とキュビズムを混同するなど不十分ではあるが、「フューチリストの芸術の価値の有無は、自分が人性の科学化を厭ふか厭はざるかに拠つて定まるのである」という指摘は、フュウザン会同人たちの未来派の受けとめ方に照らしてみても明らかであるように、当を得たものといえよう。ただし永瀬は「自分の芸術上の主義は古期印象派の主張に一致してゐる。フューチリストの彼等が、科学の力を示さうとするならば、自分人間の精霊の力を示してやりたい」と述べているように、必ずしも未来派に賛同していたわけではなかった(42)。

では、萬鉄五郎の未来派理解はどのようなものであったか。彼が未来派について論じた文章はないので、その作品そのものから読み取っていくほかはないが、これらは幾つかの点で未来派の特徴を的確に捉えている。例えば、前述の「逆徒」の挿画における都市のダイナミズムであり、そして△赤い目の自画像▽に顕著な、強烈な補色の使用である。この補色の使用は、フォーヴィスムや表現主義からの影響も考えられなくはないが、キュビズム的な面分割との併用を考えれば、未来派的といって差し支えないであろう。赤と緑は萬が

終生好んだ色彩であるが、ここでは赤と緑の他、青や黄が分割された面に隣り合はせに塗られ、激情的な表現がなされている(43)。また△風船を持つ女△の人工光源の表現と、その光が人物の顔や衣服に反射するさまも、「未来派画家宣言」の中の「夜行性によって倍加された我々の生活が、我々の知覚を色彩家のように増幅している今、どうして人の顔を桃色に見ることができようか。人間の顔は黄色であり、青であり、そして紫色である」(44)という一節を思い起させよう。

萬の未来派理解は、最初期にしては相当深いものであったといふべきであろう。しかし、彼を未来派画家というには、その作例が少なすぎる。彼が未来派に対して関心を示したのは比較的短い期間であり、しかもその制作は、あくまで造形的研究(45)のひとつとして、キュビズムなどとする程度混淆しつつ進められたといった方がよい。前述の△風船を持つ女△と石井柏亭によるメッツアンジェの作品の模写との類似もそうだが、そもそも人物肖像という静的なモチーフがキュビズム的である。永瀬義郎もそうであったように、この時期においては、未来派とキュビズムとの相違はまだかなり曖昧であったから無理もないかもしれないが、例えば記憶を総合して同時に表現したり、走る馬の足を二十本も描いたりすることには萬は興味を示さなかった(46)。都市のダイナミズムという問題も、一九一四年(大正三年)秋に岩手県土沢に帰郷することにより追求されることがなくなる。むしろ彼の関心はこののち、自画像や静物画を経て△もたれて立つ人△へと至るキュビズム的な造形表現へと向い、未来派的作品は見当らない。従って萬鉄五郎は未来派の絵画を日本で最初に試みた画家ではあるが、本格的な未来派絵画は、東郷

青児や木下秀一郎、そして神原泰らの出現をまたねばならないことになる。

結 び

以上のように未来派の受容の初期を振り返ってみると、幾つかの特徴が観察されよう。第一は、作品そのものよりも理論(宣言)が先に紹介されたことである。宣言の先行は未来派の本質ともいふべきだが、過激な宣言がなければ、ジャーナリズムもこれほど頻繁には未来派を紹介しなかったであろう。その紹介の最初は、まさに美術界のスキャンダルとしてであり、多くの場合評価づけは留保されている。長谷川天溪の例はむしろ特殊である。美術の領域に直接関係のない彼であるからこそ、自由な立場で意見を述べるのが可能だったのであろう。彼の目はやはり好奇心旺盛なジャーナリストのそれであり、美術家の立場とは大きく異なる。例えばセヴェリーニの△旅の印象△に対する長谷川と斎藤与里との評価の違いにそれは顕著である。この作品は記憶を総合して同一画面に表現するという未来派の主張の一面をよく示しているが、造形的には散漫であり、未来派のもうひとつの特徴であるダイナミズムの要素も欠けている。それが重ね焼きした写真のようで「個々の事を重ね合せて一面の絵画とするには、其の間に起来する矛盾が余り甚だしい」と批判する斎藤の目は、明らかに実作者のそれである。長谷川は作品が宣言の通りに印象を総合していることを賞賛するが、それが造形的に矛盾をきたしていることを指摘できる目は持ち合わせていないのである。しかしそれは長谷川に責があるのではない。それほどまで

に未来派においては宣言に作品鑑賞上の拘束力があつたということである。

第二は、未来派の最も重要な主張である、近代都市のダイナミズムの表現の問題が、ほとんど理解されなかつたことである。この点に共感できない限り、未来派の作品は単なる氣違ひじみたものにか見えないであろう。日本では当時はまだ近代都市生活はほとんど絵の題材とはされなかつた。わずかに山脇信徳などが鉄道を描いているにすぎない。山脇は一九〇九年（明治四二年）の第三回文展に「停車場の朝」を発表し褒状を受け、バーナード・リーチなどから高い評價を得る。また翌年の第一三回白馬会展には「雨の夕」、さらに一九一一年の琅玕洞での個展でも「新橋」／＼お茶の水／＼電車通／＼など都会を題材とした作品を発表するが、山脇の主眼は印象派の光の効果にあり、都会のダイナミズムの側面ではなかつた。

当時の日本の都市の状況というものも考えてみる必要がある。萬鉄五郎の未来派的挿画が掲載された翌月、すなわち一九一三年一月号の『太陽』に、内田魯庵が都会とその周辺部との格差について述べた隨筆を寄せている。

「余が僑居は市街の電車の終点を去る僅に数町である。唯僅に数町である。其の表通りは市の大通りと連覺極比して商戸軒を並べ、行人絡繹して自働車も疾駆すれば活動写真の広告樂隊も来る。縦令商店の飾窓は貧弱であつても、行人の粧ひは流行を外れてゐても、都会の連統地であつて、一頃の田地が其の連鎖を隔つるのには無い。然るに電車の終点を去る唯僅に数町——唯僅に二三十分を費せば都会の中心に突入し得べき土地でありながら既に著るしく風俗民情を異にしてをる」（47）。

この文章からもわかる通り、当時の日本ではまだ真に発達した近代都市と呼べるのは、東京でもごく中心部に限られていたのである。

この状況では、未来派のいう都会のダイナミズムに、多くの人々は実感が持てなかつたに違いない。たしかに岸田劉生や木村荘八は、前者は銀座、後者は日本橋というように都会生まれの都会育ちではあつたが、岸田をはじめ、『白樺』の周辺の画家たちは当時、後印象派に心酔しており、しかも後印象派の画家たちの造形上の問題以前に、その生き方に共感した面が強い。そしてその生き方とはゴーギャンなどに顕著なように、脱都会的なベクトルを持つものであつた。従つて、岸田らが未来派と相容れないのは当然であつたといえる。このような状況だからこそ、萬鉄五郎の未来派的作品は、ほんの一時のものであつたとしても、また習作の域を出ないものであつたとしても、貴重なものといえる。

第三は、一と二から推察される通り、当時の日本では未来派の過激な宣言と奇妙な外見に氣を奪われて、その出現の背景に何らの注意も払われなかつたことである。これは未来派に限らず、近代美術の諸動向の移入・受容において、全ての場合に当てはまる問題である。西欧において新しい動向は様式的にも、あるいは文化的連関においても、ある必然をもつて出現しているはずである。それが日本で受容される段階では等閑視されている。近代日本の油絵が根無し草と呼ばれる所以である。未来派の受容においては、上記の通りそれが顕著であつたといえよう。

しかし、真に重要なのは、未来派をいかに正確に受容したかではなく、未来派の受容によつて、画家がいかに自己の制作を深めることができたかである。萬鉄五郎の、未来派を通したダイナミズムの

narchist Galli" "The Jolting Cab"; Russolo "Rebellion"
 "The Memory of a Night"; Severini "The Haunting
 Dancer" "The Milliner" ㄱㄱㄱ

(7) Manifesto of the Futurist Painters, pp. 28~29.

(8) *Ibid.*, p. 34.

(9) The Exhibitors to the Public, p. 12.

(10) 浅野前掲論文、九一頁。

(11) 斎藤豊作「滞欧雑話」『美術新報』第一一巻九号 一九二二年七月。

丸山晩霞「帰朝後の感想」『美術新報』第二二巻二号 一九二二年二月。

その他、註12の小林萬吾の文章など。

(12) 小林萬吾「滞欧中の所感(一)」『美術新報』第一三巻一〇号

一九二四年八月 一〇頁。小林はまた一九二二年秋のサロン・ドートンヌも見えており、その感想を同誌に送っている。ここでも「奇と呼び怪と叫ぶべきものみにて只啞然として通過す計りに御座候ひし」(「巴里便り」(小林萬吾氏より久米桂一郎氏へ))『美術新報』第二二巻三号 一九二三年一月 三五頁)というように、やはり小林は当惑するだけであった。

(13) 伊藤信吉氏によれば、高村光太郎は一九〇九年に森鷗外が「スバル」に未来派を紹介してまもなくマリネットイに手紙を送ったところ、未来派のパンフレットがたくさん届けられたという

(伊藤信吉「高村光太郎研究」思潮社 一九六六年 三九頁)。

(14) 二枚の図版はセヴェリニの「踊り子」(ハモラ、デイスト)。
 後者は「婦人帽子店」のフランス語表記「La modiste」の誤植

と思われる。

(15) 「壁の耳」『美術新報』第一一巻九号 一九二二年七月 一三頁。

(16) 五枚の図版はボツチョニ(ハ訣別)、カルラ(ハ無政府主義者ガリリの葬儀)、ルツソロ(ハ反逆)、ハ夜の記憶)、セエリニ(ハミツリナア) (「婦人帽子店」の英語表記「Milliner」)。

(17) 森田亀之輔はこの後一九一五年に「泰西画界新運動の経過及びキュビズム — 附り其批評」を、同じ『美術新報』の第四巻三〇五、七、一〇、一一号(一九一五年一、三、五、八、九月)に連載し、この「フュウチュリズムを紹介す」を加えて若干書き直し、「泰西画界の最近運動」と題して、同年刊行した『芸術家と芸術運動』(趣味叢書発行所刊)に収録した。ここにおいて初めて彼は自分の言葉で未来派を論じようと試みている。未来派とキュビズムの相違は、前者は動的・時間的、後者は静的・空間的であるとし、「内容では、未来派はキュビズムの極端になったもの、形式ではキュビズムと後印象派との手段を兼有してゐるものである」(三二八頁)と、やや強引な分類を行っているが、「未来派は単に絵画上のみの運動ではない—否、芸術にのみ限られた運動でない。一種の社会的運動である」(二二八頁)という指摘は正当であるといえよう。

(18) 前掲Manifesto of the Futurist Painters, p. 34.

(19) 日本近代文学館編『日本近代文学大事典』第三巻 講談社 一九七七年 六四〇六六頁。

(20) 木村章「断はり書」『現代の洋画』第七号 一九二二年一〇月 二六頁。

同文中で木村は「未来派の画を紹介した雑誌」が「ゼ・ステツチ」「絵入ロンドン・ニウス」「ジュ、セイ、トウ」であり前二者からカラー図版をとったと述べている。掲載されたカラー図版はボツシオニ△近代の偶像▽、セヴェリニ△モニコなるパンダンクス▽△遊歩道▽△旅の印象▽。白黒図版はボツシオニ△行き去る人▽△同時に起れる幻想▽、カルラ△詩人マリネツチの肖像▽△芝居がへり▽、セヴェリニ△黒猫▽△女帽子屋▽である。

- (21) 『現代の洋画』第六号（一九一二年九月）の「十月号予告」には、「未来派の色刷は未だ諸君の中に見た人はあるまい。理だ日本には憚乍ら一組しかないのだ。／彼らの行動の可否は後日の事として兎に角未来派の刷色^{つじ}りを紹介し得るのを吾等の誇としてゐる。」という宣伝文が記されている。なおこの予告によれば、当初は高村光太郎も執筆陣に加わるはずであった。

- (22) 浅野前掲論文、九一頁。

- (23) 斎藤はまた『秀才文壇』第一三巻四号（一九一三年四月）に「再び未来派について」を発表しているが、基本的な立場は変わらない。ここでも「彼等は種々雑多な物質を重ね合せて画面を構成する内に、物質に囚はれて、実は動的な複雑な画題ばかり選んでゐるに關はらず、其の結果が常に不動的、単一の物になるのである」（一七頁）など、未来派の理論と表現との間の矛盾の指摘がなされている。

- (24) つゞき生「講習会の印象」『現代の洋画』第六号 一九一二年九月 六四頁。

- (25) 原文 (Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, *Archiv Del*

Futurismo, vol. I, De Luca Editore, Roma, 1958の文献一覽によれり) Maucilaire, Camille; articolo, in «La Dépêche de Toulouse», (Tolosa, 20 oct.) はフランス語であり、木村によれば「大判の紙に仏伊両文で刷つて」（前掲断はり書二九頁）あった。英語しかできない木村は、後藤末雄の口述訳に従つて文章にしたと同文中で述べている。後藤は木村莊八の兄の莊太と小学校時代から交友があり、当時東京帝国大学仏文科に在学して、雑誌『新思潮』を莊太らと創刊していた。後藤はまた瓜生養次郎がマリネツティ宛てに仏文の手紙を書いた際も手助けしている（木村莊八「独立するまで」『木村莊八全集』第七巻 講談社 一九八二年 二七頁）。

- (26) このうち『読売新聞』に掲載された記事は若干書き直され、『近世美術』（一九一五年七月、洛陽堂）に収録される。また『芸術の革命』の未来派の章の内容は、「未来派の宣言第一」（マリネツティ）、「公開展覧会に際して」「未来派画家の宣言」（ボツチョーニ他、以上サックヴィル画廊カタログからの翻訳）、「未来派と若き伊太利」（カミュー・モークレル、『現代の洋画』から転載）であった。『未来派及び立体派の芸術』は、それらに基づきながら自分の文章に直している。画家に鑑賞者が質問する対話形式にするなど、啓蒙的色彩が濃い。ただし、未来派や立体派の称賛者を「救はれぬ馬鹿だと思ひます」（二四頁）と断じるなど、その態度は相変わらず否定的である。なお、前述の『太陽』などでも誤訳されていた「innate complementariness」は、ここでも「性来^{しやう}の補充質」（三九頁）と誤訳され、さらに「作家の個性につれて画布に表はれる特性的な要質」という割註ま

で付いている。白樺派的な解釈は木村らしい誤解というべきか。

- (27) 木村莊八「未来派のこと」『近世美術』一九一五年 洛陽堂 二
三頁。

- (28) 木村莊八「未来派の事(上)」『読売新聞』一九一三年二月一
五日 五面。

- (29) C. Lewis Hind, *The Post Impressionists*, London, 1911.

- (30) 小林徳三郎「萬鉄五郎君の遺作室記録(一)」『アトリエ』第
五巻六号 一九二八年六月 三五頁。

- (31) 例えば三並花弟八灯の下の女Vの光の効果などには未来派、
特にポッチョーニの△近代の偶像Vの影響が見られなくもない
が、手前の器の表現や全体の平面的処理はやはりゴッホやゴー
ギャン的である。

- (32) 浅野前掲論文、九五頁。

- (33) 陰里鉄郎「萬鉄五郎(二)——生涯と芸術——」『芸術研究』
第二五八号 一九六八年二月 二七頁。浅野徹氏も同意見であ
る(前掲論文、九六頁)。ただし陰里氏は続けて「キュービズム
というよりは表現主義的傾向の強いものである」とも述べてい
る。

- (34) 田中淳「萬鉄五郎研究序説 一九二一—一九二七」『東京国立
近代美術館研究紀要』第一号 一九八七年三月 九六—九八頁。

- (35) 萬鉄五郎「私の履歴書」『中央美術』第一巻一—一五 一九二
五年一月(萬鉄五郎「鉄人画論」『増補改訂』中央公論美術
出版 一九八五年に再録、一四頁)。

- (36) 萬鉄五郎「友人の批評に答へる手紙」『岩手毎日新聞』一九一
三年一月一日(前掲『鉄人画論』三五〇—三五四頁に再録)。

- (37) 『生誕百年記念 萬鉄五郎展』カタログ 神奈川県立近代美術
館他 一九八五年 出品リスト八三番解説(頁付けなし)。

- (38) この記事については、これまでその存在が確認されていな
かった(現在刊行されている朝日新聞マイクログフィルムでは欠
落している)が、今回、国立国会図書館の御好意により特別に
原紙を閲覧させて頂き、その内容を確認することができた。本
論からは少しはずれるが、その内容を紹介しておく。

七月二一日 石井柏亭「アンデパンダンの展覧会とヴンドン
ゲンの諸作」(上)

七月二二日 同(下)、Rousseau図版(図10)(石井柏亭によ
る模写、以下同じ)

七月二三日 Mire図版

七月二四日 Denaigues図版

七月二五日 Kupka(図11)及びArchipenko(図12)図版

七月二六日 Laurencin図版(図13)

七月二九日 Metzinger図版(図4)

七月三一日 彫刻作品図版(作者なし、「アンデパンダンの彫
刻 柏」とだけ表記)

八月一日 石井柏亭の素描(「柏」というサインのみ。アンデ
パンダンの作品との関係は不明)

(いずれも第三面の文芸欄に掲載)

これらの図版には作者名しか記されていないが、そのうちル
ソーの作品は“Portrait d'Appollinaire et sa Muse”(no. 43,
coll. Kunstmuseum, Basle) クプカの作品は“Profil de
gigolette”(no. 3493, coll. Mladek, Washington D. C.; cf. ex.



図11

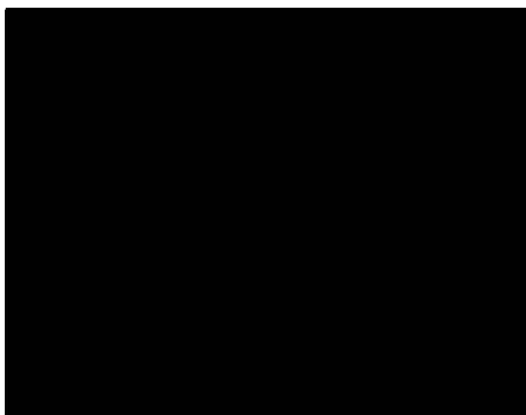


図10



図13

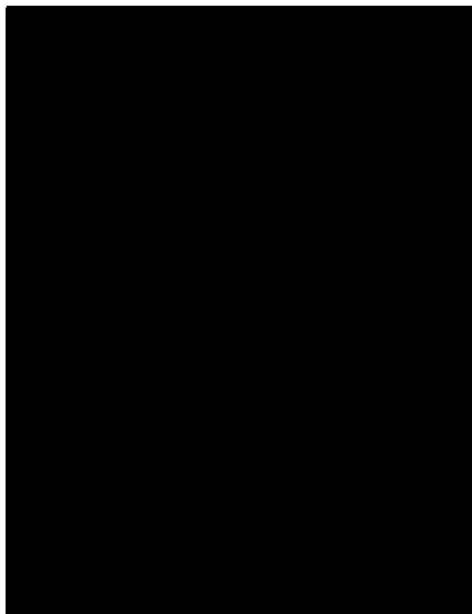


図12

図10	石井柏亭	ルソー模写	『東京朝日新聞』	1911年7月22日	3面
図11	同	クブカ模写	同	1911年7月25日	3面
図12	同	アーキペンコ模写	同	同	
図13	同	ローランサン模写	同	1911年7月26日	3面

cat. *Futurist KUPKA 1871-1957 ou l'invention d'une abstraction*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989-90, p. 146) ローランサンの作品は「Jeunes filles」(no. 3646, coll. Moderna Museet, Stockholm)の右部「メッツマンジェの作品」は「Tête de femme (Dame au decolleté)」(no. 4267, private collection, New York; cf. ex. cat. *Jean Metzinger in Retrospect*, University of Iowa Museum of Art, Iowa City, 1985, pp. 48-49)である(アンビバンバン展のカタログ番号は Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions II 1900-1916*, Prestel-Verlag, München, 1974, pp. 480-481)ことが確認できた。図版のうちルソー、アーキペンコ、メッツマンジェの作品は『欧州美術通路』にも収録された。

- (39) 前掲『日本近代文学大事典』第三巻 一二二～一二三頁。なお平出は翌月号(第一九卷一三号)で「発売禁止に就て」と題して発禁処分に対し抗議を行っている(八三～八七頁)。
- (40) 平出修「逆徒」『太陽』第一九卷一二号 一九一三年九月 一六～二一七頁。
- (41) 小林徳三郎「フェウザン会頃の萬君」『アトリエ』第四卷七号 一九二七年七月 五八頁。
- (42) 永瀬義郎「フェューチリストの具体的解釈」『仮面』第二卷八号 一九一三年九月 三七～四六頁。
- (43) 前述の永瀬の文章を萬が読んでいたかどうか不明であるが、その「人間の思想や感情や気分や情緒を、幾何学的に角度や線や面積に分解する」という一節と、この八赤い目の自画像▽とを照らしあわせてみることは興味深い。

(44) 前掲Manifesto of the Futurist Painters, p. 32.

(45) △風船を持つ女▽の裏面には「習作」と書かれている。

(46) 萬は一九一二年秋に浅草の曲芸団「江川一座」をモチーフに動的な人物画を数点制作しているが、ここでは全く未来派的表現はとられていない。一九二二年の段階で彼が未来派に関心を持っていなかったことが、このことからうかがえる。

(47) 魯庵生「書斎の窓より」『太陽』第一九卷一三号 一九一三年一〇月 五九頁。

図 版

- (1) 萬鉄五郎△赤い目の自画像▽一九一三年 油彩 キャンヴァス 六〇・五×四六・〇cm 岩手県立博物館
- (2) 萬鉄五郎△風船を持つ女▽一九一三年 油彩 キャンヴァス 七〇・〇×五三・〇cm 岩手県立博物館
- (3) 萬鉄五郎△赤い目の自画像▽習作 一九一三年 水彩 紙 三四・五×二五・七cm 岩手県立博物館
- (4) Jean Metzinger "Tête de femme (Dame au decolleté)", 1911, oil on canvas, 72.9×60.0cm, Private collection, New York
- (5) 石井柏亭 メッツマンジェ模写 『東京朝日新聞』一九一一年七月二九日 三面
- (6) 萬鉄五郎 「逆徒」挿画 『太陽』第一九卷一二号 一九一三年九月 二二一頁
- (7) 同 二二二頁
- (8) 同 二二二頁

- (9) 永瀬義郎「フューチリストの具体的解釈」挿画 『仮面』第一卷八号 一九一三年九月 口絵
- (10) 石井柏亭 ルソー模写 『東京朝日新聞』一九一一年七月二二日 三面
- (11) 同 クブカ模写 同 一九一一年七月二五日 三面
- (12) 同 アーキペンコ模写 同 同
- (13) 同 ローランサン模写 同 一九一一年七月二六日 三面

本稿執筆にあたり筑波大学芸術学系教授藤井久栄先生の御教示を頂き、また資料収集の際、国立国会図書館に特別の御配慮を頂きました。厚く御礼申し上げます。

(おおたに しょうご)